Article No. A0202 (21 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.A0202

บทความวิชาการ (Academic Article)

ความแตกต่างระหว่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงและการย้ายศูนย์กลางเสียง

The Difference Between Change of Key and Modulation

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น,[1] ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ,[2] ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ,[1] แขไข ธนสารโสภิณ*[1]

[1]วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย

[2]คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ประเทศไทย

Wiboon Trakulhun,[1] Raweewat Thaicharoen,[2] Parichat Euprasert,[1] Khaekhai Tanasansopin*[1]

[1]Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand

[2]Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, Songkhla, Thailand

wiboon.tr@rsu.ac.th, raweewat@tsu.ac.th, parichat.e@rsu.ac.th, khaekhai.ta@rsu.ac.th

Received: November 4, 2025 / Revised: December 5, 2025 / Accepted: December 9, 2025

บทคัดย่อ

ปัจจุบันการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยเผชิญปัญหาหลายด้าน เช่น การจัดการเรียนการสอน สื่อการสอน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน และการเข้าถึงองค์ความรู้ที่ถูกต้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่มีความพยายามแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย ซึ่งถูกใช้กันในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายเชิงทฤษฎีดนตรีภายใต้แนวคิดการประสานเสียงที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมหรือดนตรีโทนัล โดยปัญหาเกิดขึ้นเมื่อแปลคำศัพท์เฉพาะเป็นภาษาไทย แล้วทำให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อน เกิดความสับสน กระทั่งเกิดความเข้าใจที่ผิด ๆ บทความวิชาการฉบับนี้จึงมีวัตถุประสงค์ต้องการสร้างความเข้าใจใหม่ พร้อมทั้งยกตัวอย่างและคำอธิบาย เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายแท้จริงของคำศัพท์ระหว่างคำว่า “การเปลี่ยนกุญแจสียงและการย้ายศูนย์กลางเสียง”

จากเอกสารและตำราที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทย ล้วนแปลคำว่า “มอดูเลชัน” เป็น “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ซึ่งคำแปลนี้ไม่สอดคล้องและไม่ตรงกับความหมายจริง ส่งผลให้เกิดหรือสร้างความเข้าใจคลาดเคลื่อนไปถึงบทเพลงที่มีการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ว่า เป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงเช่นกัน ด้วยเหตุที่กลุ่มเสียงทั้งสองใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่ในความเป็นจริงแล้วความหมายที่แท้จริงของคำว่ามอดูเลชัน หมายถึง “การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือการย้ายโน้ตทอนิก” ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกใหม่

* Corresponding author, email: khaekhai.ta@rsu.ac.th

ดังนั้น จึงจำเป็นต้องสร้างความเข้าใจใหม่สำหรับคำว่า “มอดูเลชัน” ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง CM และ Cm ซึ่งใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่มีโน้ตทอนิกตัว C เหมือนกัน กรณีเช่นนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงคู่ขนาน” ซึ่งเป็น “การเปลี่ยนกลุ่มเสียง การเปลี่ยนโมด หรือการผสมโมด” ส่วนกุญแจเสียง CM และ Am ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงและกลุ่มโน้ตเดียวกันแต่โน้ตทอนิกต่างกัน กรณีนี้เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบ “กุญแจเสียงร่วม” ไม่ว่าเป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์ไปยังไมเนอร์ หรือจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ ส่วนโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM กับ C♭M สะกดโน้ตทอนิกและใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เป็น “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก” ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังคงได้ยินกลุ่มเสียงเดิมบนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม

การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือย้ายโน้ตทอนิกจึงมีเพียง 3 แบบ คือ 1) แบบกุญแจเสียงร่วม 2) แบบกุญแจเสียงใกล้เคียง และ 3) แบบกุญแจเสียงห่างไกล ส่วนกุญแจเสียงคู่ขนานและกุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิกไม่เป็นการย้ายกุญแจเสียง ส่วนคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นขณะกำลังย้ายโน้ตทอนิก ซึ่งเป็นทรัยแอดเดียวกันที่สร้างขึ้นได้ทั้งบนกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ มีเรียกชื่อเฉพาะว่า “คอร์ดร่วมไดอะทอนิก” นอกจากนี้ การย้ายโน้ตทอนิกสามารถย้ายไปทรัยแอดชนิดเมเจอร์หริอไมเนอร์เท่านั้น ส่วนทรัยแอดชนิดดิมินิชท์และออกเมนเทดไม่สามารถรองรับการย้ายศูนย์กลางเสียงได้ เนื่องจากไม่มีกุญแจเสียงให้กับทรัยแอดทั้งสอง

สำหรับการพิจารณาว่ามีการย้ายกุญแจเสียงหรือไม่ ควรต้องฟังบทเพลงประกอบการตัดสินใจ เนื่องจากบางคนอาจได้ยินศูนย์กลางเสียงใหม่นานพอที่จะกล่าวว่ามีการย้ายโน้ตทอนิก แต่บางคนอาจรู้สึกเป็นเพียง “การย้ายโน้ตทอนิกชั่วคราว” รวมถึงการระบุ “จุดย้ายศูนย์กลางเสียง” และจำนวนคอร์ดร่วม ซึ่งผลการวิเคราะห์ที่ต่างกันมิใช่สาระสำคัญ ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจหรือการตีความของแต่ละบุคคล บทเพลงจำนวนมากไม่มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง แม้จะมีการย้ายศูนย์กลางเสียงเกิดขึ้น อย่างไรก็ตาม สามารถพบการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงระหว่างประโยคเพลง ตอนเพลง และ/หรือท่อนเพลง ได้เช่นกัน ส่วนกระบวนเพลงที่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่นั้นเป็นเพียงการเปลี่ยนกุญแจเสียง เพื่อเป็นการกำหนดศูนย์กลางเสียงให้ใหม่ มิใช่การย้ายศูนย์กลางเสียงภายใต้ความหมายของ “มอดูเลชัน”

คำสำคัญ : การเปลี่ยนกุญแจเสียง / การย้ายศูนย์กลางเสียง / การย้ายโน้ตทอนิก / การย้ายโน้ตทอนิกชั่วคราว

Abstract

Presently, higher music education in Thailand faces numerous challenges. These include the development and implementation of teaching methods, the availability and use of instructional media, the provision of adequate teaching equipment, and access to reliable

and accurate knowledge. Among these, a particularly significant issue is the translation of specialized musical terminology from English into Thai. Such terminology is widely used in courses on music theory that follow the concepts of the tonal era or traditional harmony. Difficulties arise when these specialized terms are translated in ways that lead to misunderstanding, confusion, or misinterpretation of the original concepts, potentially affecting both teaching and learning outcomes. This problem remains one of the most overlooked yet crucial aspects of music pedagogy in Thailand. Therefore, this academic article aims to provide a renewed understanding and clarification, supported by relevant examples and explanations, of the true meanings of the terms “change of key” and “modulation.”

Based on textbooks and teaching materials used in music education in Thailand, the term “modulation” has consistently been translated as “change of key.” This translation, however, is inaccurate and does not reflect the true meaning of the term. As a result, it has led to misunderstandings, even in compositions that employ parallel key relationships between major and minor modes, which are sometimes mistakenly considered part of modulation techniques due to the differing key signatures of the two modes. In reality, the correct meaning of modulation refers to a shift of the tonal center—that is, a change of the key center or tonic that establishes a new tonal area.

Therefore, it is important to clarify the concept of “modulation.” For example, in the keys of CM and Cm, although these two keys have different key signatures, they share the same tonal center or tonic on the note C, without moving to a different tonic. This relationship is referred to as “parallel keys,” which involves only a “change of mode” or “modal mixture.” In contrast, CM and Am share the same set of notes and key signature but have different tonics. This represents a shift of the tonal center between “relative keys,” whether moving from major to relative minor or vice versa. Similarly, consider the tonic between BM and C♭M. In these cases, the tonic is spelled differently and the keys have different key signatures. These are referred to as “enharmonically equivalent keys,” which do not constitute a shift of the tonal center, since the listener still perceives the same mode on the same tonal center, only spelled with notes from a different key.

There are three principal types of shifts of the tonal center or tonic: 1) relative keys, 2) closely related keys, and 3) distantly related keys. Parallel keys and enharmonically

equivalent keys, however, do not constitute shifts of the tonal center under the definition of "modulation." The pivot chord that occurs during a tonic shift—a triad that exists in both the original and the new key but functions differently in each—is specifically referred to as a "diatonic pivot chord." Furthermore, shifts of the tonal center can occur only to major or minor triads. Diminished and augmented triads cannot support a shift of the tonal center due to the absence of a key based on these triads.

When determining whether a composition involves a key shift, one should rely on listening to the piece, as perception may differ. Some listeners may perceive the new tonal center long enough to assert that a modulation has occurred, while others may experience it only briefly and consider it a "tonicization." The identification of the "point of modulation" and the number of pivot chords may also vary. Such differences in analysis are not critical, as they depend on the individual's informed judgment and interpretation. Many compositions do not change the key signature even when a tonal center shift occurs. However, key signature changes can occasionally be observed between phrases or sections. Furthermore, in a musical movement where a new key is indicated, this represents merely a change of key to establish a new tonal center, rather than a shift of the tonal center in the sense of "modulation." Clarifying this distinction ensures greater precision in both teaching and analytical practice.

Keywords: Change of Key / Modulation / Change of Key Center / Tonicization

---

ปัจจุบันการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยเผชิญปัญหาหลายด้าน เช่น การจัดการเรียนการสอน สื่อการสอน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน และการเข้าถึงองค์ความรู้ที่ถูกต้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่มีความพยายามแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย ซึ่งถูกใช้กันในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายเชิงทฤษฎีดนตรีภายใต้แนวคิดการประสานเสียงที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมหรือดนตรีโทนัล (Traditional or Tonal Harmony) โดยปัญหาเกิดขึ้นเมื่อแปลคำศัพท์เฉพาะเป็นภาษาไทย แล้วส่งผลให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อน มีความสับสน กระทั่งเกิดความเข้าใจผิด ดังนั้น บทความวิชาการฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ต้องการสร้างความเข้าใจใหม่ จึงได้เลือกคำที่มีความเข้าใจผิดกันโดยทั่วไป เมื่อใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่แปลเป็นภาษาไทย พร้อมทั้งยกตัวอย่างและคำอธิบาย เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายแท้จริงของคำว่า "Modulation (อ่านว่า มอดูเลชัน)"

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันแวดวงวิชาการดนตรีของไทยได้ใช้คำศัพท์เฉพาะว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” เป็นคำแปลที่มาจากคำว่า “Modulation” กระทั่งพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา ได้แปลและให้ความหมายไว้ว่า “**การเปลี่ยนกุญแจเสียง** การย้ายกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงหนึ่งไปอีกกุญแจเสียงหนึ่งในบทเพลง โดยปรกติมักย้ายไปยัง*กุญแจเสียงสัมพัทธ์* (Relative Keys) ที่ใกล้เคียงเพื่อให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นธรรมชาติ”[1] นอกจากนี้ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ก็ได้แปลและให้ความหมายที่สอดคล้องกันว่า “**การเปลี่ยนกุญแจเสียง** การเปลี่ยนกุญแจเสียงในบทเพลงจากกุญแจเสียงหนึ่งไปยังอีกกุญแจเสียงหนึ่งเป็นเทคนิคสำคัญในการประสานเสียงในระบบอิงกุญแจเสียง”[2] เห็นได้ว่า เอกสารทั้งสองฉบับให้ความหมายไปในทิศทางเดียวกันและได้แปลคำว่า “Modulation” เป็น “การเปลี่ยนกุญแจเสียง”

ตามจริงแล้วคำว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ที่แวดวงวิชาการด้านดนตรีของไทยใช้กันอยู่นั้น ควรจะมีความหมายตรงกับคำว่า “Change of Key” มากกว่า ซึ่งคอสท์คาและคนอื่น ๆ (Kostka and others) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า เป็นการกำหนดหรือระบุกุญแจเสียงใหม่ให้แต่ละกระบวนเพลง (Movement) เช่น กระบวนเพลงแรกอยู่ในกุญแจเสียง CM จากนั้นกระบวนที่ 2 ได้เปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียง FM ซึ่ง Modulation จะเกิดขึ้นภายในแต่ละกระบวนเพลง[3] แต่ก็รวมถึงตอนเพลง (Subsection) หรือท่อนเพลง (Section) ด้วย ลองพิจารณาบทประพันธ์เพลง *Piano Sonata No. 15* in F Major, K. 533 ของโมสาร์ต (Mozart) ประกอบด้วย 3 กระบวน โดยกระบวนแรกและกระบวนสุดท้ายอยู่ในกุญแจเสียง FM ส่วนกระบวนที่ 2 เปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียง B♭M ซึ่งแต่ละกระบวนได้ระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เพื่อใช้แสดงกุญแจเสียงหลักของกระบวนนั้น ๆ วิธีการนี้เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยการกำหนดศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกให้ใหม่ มิใช่ความหมายแท้จริงของคำว่า Modulation

ดังนั้น จึงจำเป็นต้องสร้างความเข้าใจใหม่ว่า “Modulation” มิได้หมายถึง “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” แต่หมายถึง “การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียง (Change of Key Center)”[4] หรือการย้ายโน้ตทอนิก[5] ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกตัวอื่น ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง CM และ Cm โดยทั้งสองกุญแจเสียงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่มีโน้ตทอนิกหรือโน้ตหลัก (Tonic Note or Keynote) หรือ “ศูนย์กลางเสียง” หรือเรียกชื่อเต็มว่า “ศูนย์กลางกุญแจเสียง” (Key Center) บนโน้ตตัว C เหมือนกัน ไม่ได้ย้ายไปยังโน้ตทอนิกตัวอื่น กรณีเช่นนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Keys)” ซึ่งเป็นแค่เพียง

---

[1] Office of the Royal Society, *Dictionary of Music* (Bangkok: Sri Muang Press, 2018), 129. (in Thai)

[2] Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: KateCarat Press, 2021), 236. (in Thai)

[3] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. (New York: McGraw-Hill, 2018), 298.

[4] Miguel A. Roig-Francoli, *Harmony in Context*, 3rd ed. (New York: McGraw-Hill, 2020), 473.

[5] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

“การเปลี่ยนกลุ่มเสียงหรือการเปลี่ยนโมด (Change of Mode[6] หรือ Modal Exchange[7])” ระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ หรือเรียกว่า “การผสมโมด (Mode Mixture[8] หรือ Modal Mixture[9])” เท่านั้น

ส่วนโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM (หรือ G♯m) กับ C♭M (หรือ A♭m) และกุญแจเสียง C♯M (หรือ A♯m) กับ D♭M (หรือ B♭m) เห็นได้ว่า ศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกสะกดต่างกัน (แต่ระดับเสียงเดียวกัน) และใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก (Enharmonically Equivalent Keys)”[10] ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังใช้กลุ่มเสียง (Mode) เดิม บนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม เพียงแต่สะกดด้วยโน้ตภายในกลุ่มเสียงต่างกัน

สำหรับการพิจารณาว่าบทประพันธ์เพลงบริเวณหนึ่งได้มีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปแล้วจริง ๆ หรือเป็นเพียงการย้ายศูนย์กลางเสียงชั่วคราว (Tonicization) ชั่วขณะหนึ่ง การวิเคราะห์เหตุการณ์ลักษณะนี้ขึ้นอยู่กับการฟังประกอบ หากบทเพลงบริเวณหนึ่ง ๆ มีการใช้การดำเนินคอร์ดมากกว่าแค่การใช้คอร์ด V(7)/, vii°/, vii°7/, หรือ vii^{ø}7/ ตามด้วยทรัยแอดชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์ บางคนอาจได้ยินศูนย์กลางกุญแจเสียงใหม่นั้นอยู่นานพอกระทั่งสามารถพิจารณาได้ว่าโน้ตทอนิกถูกเปลี่ยนไปจริง ๆ แต่บางคนอาจไม่มีความรู้สึกหรือไม่พิจารณาเช่นนั้น การวิเคราะห์ว่าศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกถูกย้ายชั่วคราวหรือศูนย์กลางเสียงถูกย้ายไปจริง ๆ ไม่ใช่สาระสำคัญมากนักและ/หรืออาจไม่มีคำตอบใดผิดหรือถูก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและการตีความของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ตาม สามารถใช้เกณฑ์การพิจารณาต่อไปนี้[11] เพื่อช่วยในการตัดสินใจว่าการดำเนินเสียงประสานบริเวณนั้น ๆ ของบทเพลงมีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังกุญแจเสียงใหม่แล้วหรือไม่

1) มีรูปแบบการดำเนินคอร์ดที่มีบทบาทกลุ่มคอร์ดหลักนำดอมินันต์ (PD) ดอมินันต์ (D) และทอนิก (T) ภายใต้กุญแจเสียงใหม่ แต่ไม่จำเป็นต้องครบทั้งสามกลุ่มคอร์ดหลัก

2) มีเคเดนซ์ชัดเจนซึ่งมักใช้ PAC (Perfect Authentic Cadence) หรือ IAC (Imperfect Authentic Cadence) บนกุญแจเสียงใหม่ พร้อมทั้งนำหน้าด้วยกลุ่มคอร์ดหลักนำดอมินันต์ และ/หรือตามด้วยการดำเนินคอร์ดบนกุญแจเสียงใหม่

3) มีการใช้หรือขยายการดำเนินคอร์ดภายใต้อิทธิพลของกุญแจเสียงใหม่ มากกว่าเพียงแค่การใช้คอร์ดระดับสอง (Secondary Function)

---

[6] Miguel A. Roig-Francoli, 473.

[7] Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 2nd ed. (New York: W.W. Norton & Company, 2004), 502.

[8] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

[9] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, *Theory and Analysis*, 4th ed. (New York: W.W. Norton & Company, 2020), 558.

[10] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

[11] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, 471.

บทประพันธ์เพลงตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (Common Practice) ภายใต้ระบบดนตรีโทนัล (Tonal Music) ส่วนใหญ่แล้วไม่อยู่ภายใต้อิทธิพล “ศูนย์กลางเสียง” หรือเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปในฐานะ “โน้ตทอนิก” ตลอดทั้งบทเพลง แต่มักเริ่มต้นและจบบทเพลงด้วยกุญแจเสียงเดิมในฐานะเป็นกุญแจเสียงหลัก (Home Key หรือ Primary Key) หรืออาจเรียกกุญแจเสียงทอนิก (Tonic Key) โดยระหว่างบทเพลงมักย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังกุญแจเสียงอื่น ด้วยความสัมพันธ์รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งระหว่างกุญแจเดิมและกุญแจเสียงใหม่ ไม่ว่าบทประพันธ์เพลงจะมีขนาดสั้นหรือยาวก็ตาม

นอกจากนี้ต้องทำความเข้าใจก่อนว่า การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงที่เกิดขึ้นภายในบทประพันธ์เพลงขนาดสั้นและ/หรือภายในแต่ละกระบวนเพลง ไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนหรือระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงใหม่ แต่อาจพบโน้ตจร (Accidental Note) ซึ่งเป็นโน้ตโครมาติก เพื่อแสดงถึงอิทธิพลภายใต้โน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางกุญแจเสียงใหม่ อย่างไรก็ตาม บทเพลงจำนวนมากก็ใช้การระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงใหม่ภายในบทเพลงขนาดสั้นหรือภายในกระบวนเพลงนั้น ๆ ได้เช่นกัน ทั้งนี้เพื่อเลี่ยงการใช้โน้ตโครมาติกบริเวณนั้น ๆ มากเกินไป

1. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม (Relative Keys)

ลองพิจารณากุญแจเสียง CM และ Am ว่ามีการย้ายศูนย์กลางเสียงหรือไม่ ซึ่งทั้งสองกุญแจเสียงใช้กลุ่มโน้ตและเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน (แต่โน้ตทอนิกต่างกัน) กรณีนี้เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม ไม่ว่าจะย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์ไปยังกลุ่มเสียงไมเนอร์ (Relative Minor) หรือย้ายจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังกลุ่มเสียงเมเจอร์ (Relative Major) เนื่องจากกุญแจเสียงทั้งสองใช้กลุ่มโน้ตเดียวกัน ยกเว้นเมื่อสร้างไดอะทอนิกทรัยแอดบนกุญแจเสียงไมเนอร์ จะปรับโน้ตลำดับขั้นที่ 7̂ สูงขึ้นครึ่งเสียงเพื่อเปลี่ยนโน้ตซับทอนิก (Subtonic) ให้เป็นโน้ตลีดดิง (Leading Note)

Figure 1 แสดงทรัยแอดบนกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เห็นได้ว่า มีทรัยแอดเหมือนกันเกือบทั้งหมด แต่บทบาทหน้าที่เฉพาะตัวต่างกันภายในกุญแจเสียงตัวเอง เช่น คอร์ด C มีบทบาทเป็นทรัยแอดทอนิก (I) บนกุญแจเสียง CM แต่เป็นทรัยแอดมีเดียนต์ (III) บนกุญแจเสียง Am สำหรับทรัยแอดที่แตกต่างกันนั้นมีทรัยแอด Em (iii) กับ E (V) และทรัยแอด G (V) กับ G♯^{o} (vii^{o}) อย่างไรก็ตาม กุญแจเสียง Am สามารถสร้างทรัยแอด Em (v) และ G (VII) ได้เช่นกัน การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเป็นการย้ายที่เรียบเนียนมาก เนื่องจากมีคอร์ดที่ใช้ร่วมกันระหว่างทั้งสองกุญแจเสียงจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อเป็นการย้ายจากกุญแจเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ เช่น กุญแจเสียง Am ย้ายไปยัง CM (i -> III) ซึ่งพบได้บ่อยในบทประพันธ์เพลง หรือในทางกลับกันการย้ายกุญแจเสียงจากเมเจอร์ไปยังไมเนอร์ เช่น กุญแจเสียง CM ย้ายไปยัง Am (I -> vi) ก็สามารถพบได้บ่อยเช่นกัน

Figure 1 Comparison of Triads in Major and Minor Keys

C Major			I	ii	iii	IV	V	vi	vii^{o}
			C	Dm	Em	F	G	Am	B^{o}
A Minor	Am	B^{o}	C	Dm	E	F	G♯^{o}		
	i	ii^{o}	III	iv	V	VI	vii^{o}		

การย้ายศูนย์กลางเสียง Figure 2a) เป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ โดยทรัยแอด Am (ห้องที่ 4) มี 2 บทบาท คือ ทำหน้าที่คอร์ดร่วม (Common Chord หรือ Pivot Chord) ขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียงกล่าวคือ ทำหน้าที่ทรัยแอดทอนิก (i) บนกุญแจเสียง Am และมีบทบาททรัยแอดซับมีเดียนต์ (vi) บนกุญแจเสียง CM ส่วน Figure 2b) เป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์เป็นยังไมเนอร์โดยมีทรัยแอด C (ห้องที่ 4) ทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง

Figure 2 Chord Progression between Relative Keys

a) Modulation (i -> III)

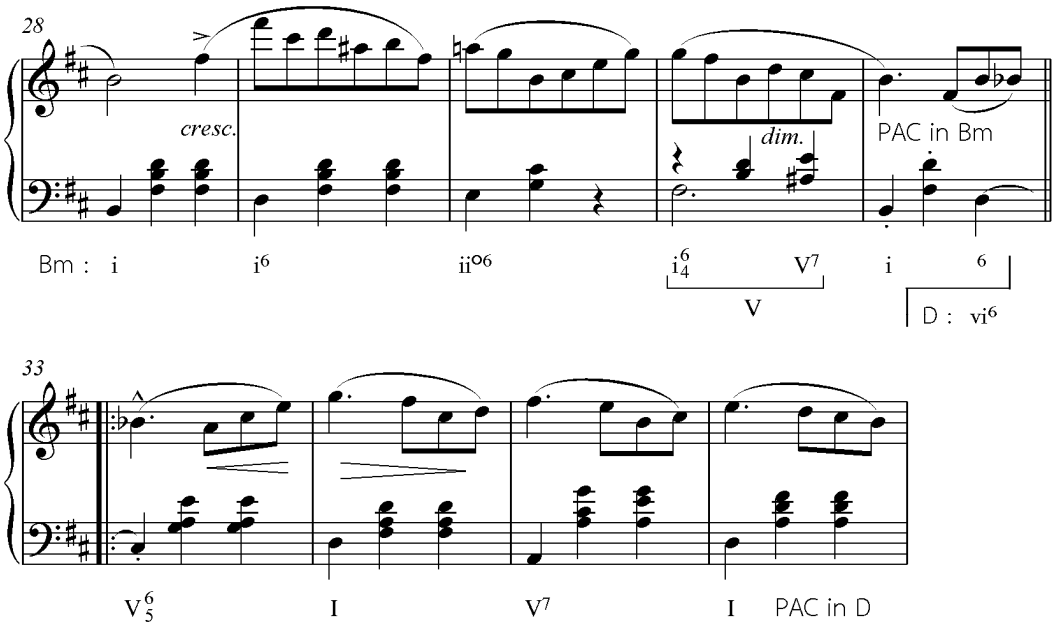
	Am	Dm	E	Am	G	C	Dm	G	C
Am :	i	iv	V	i					
C :				vi	V	I	ii	V	I

b) Modulation (I -> vi)

	C	F	G		C	F	E	Am	Dm	E	Am
C :	I	IV	V		I	(IV)					
Am :					III	VI	V	i	iv	V	i

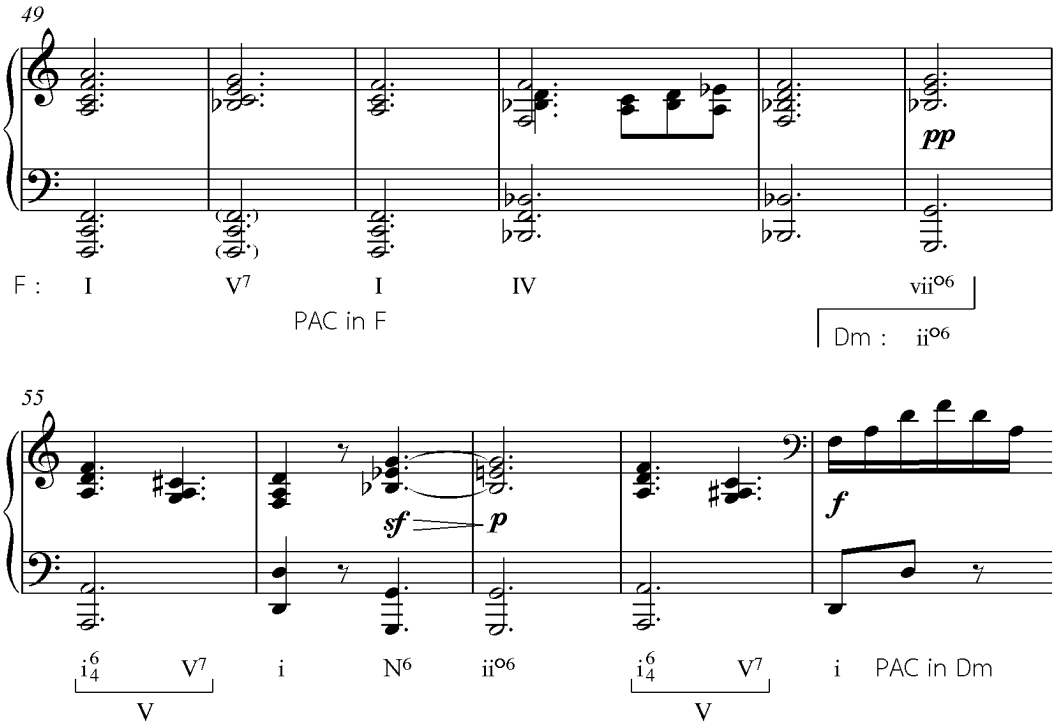
สังเกตการดำเนินเสียงประสาน Figure 2a) and 2b) สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นคอร์ดบนไดอะทอนิก ทรัยแอดเมเจอร์และไมเนอร์เกือบทั้งหมด ยกเว้นทรัยแอด E ที่สร้างบนกุญแจเสียง Am เท่านั้น สำหรับการระบุว่าคอร์ดใดทำหน้าที่คอร์ดร่วม ซึ่งจะเป็นคอร์ดแรกของกุญแจเสียงใหม่ ให้พิจารณาว่าเป็นคอร์ดแรกที่เริ่มมีบทบาทต่อกุญแจเสียงใหม่ชัดเจนกว่ากุญแจเสียงเดิมหรือไม่ Figure 2a) ทรัยแอด E (ห้องที่ 3) ไม่สามารถรับหน้าที่บนกุญแจเสียง CM ได้ ส่วน Figure 2b) ทรัยแอด C (ห้องที่ 4) เป็นคอร์ดแรกที่เริ่มมีบทบาทบนกุญแจเสียง Am ซึ่งสามารถระบุหน้าที่ให้เป็นทรัยแอดมีเดียนต์ (III) อย่างไรก็ตาม การระบุคอร์ดร่วมอาจแตกต่างกันได้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของแต่ละบุคคล เช่น Figure 2b) อาจระบุว่าทรัยแอด F (ห้องที่ 5) ทำหน้าที่คอร์ดร่วมก็เป็นได้ หรือสามารถระบุว่าทรัยแอดทั้งสองทำหน้าที่คอร์ดร่วมได้เช่นกัน

Example 1 *Valse*, Op. 69, No. 2: Frédéric François Chopin



Example 1 ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเมเจอร์ (Relative Major; i -> III) โดยมีเคเดนซ์ PAC in Bm ห้องที่ 31-32 (V-i) จากนั้นเมื่อพิจารณาการดำเนินเสียงประสานต่อไป พบว่าศูนย์กลางเสียงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง DM โดยห้องที่ 36 เป็นเคเดนซ์ PAC in DM จากตัวอย่างนี้เห็นได้ว่าทรัยแอด Bm ห้องที่ 32 ทำหน้าที่คอร์ดร่วมให้กับกุญแจเสียงทั้งสอง

Example 2 'Am Feierabend,' *Die schöne Müllerin*, Op. 25, D. 795, No. 6 (Piano Part): Franz Peter Schubert



ตามจริงแล้วบทเพลง Example 2 อยู่ภายใต้กุญแจเสียงหลัก Am เพียงแต่บทประพันธ์เพลงนี้ย้ายศูนย์กลางเสียงบ่อยครั้งโดยไม่ระบุกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งตัวอย่างบริเวณนี้อยู่ภายใต้กุญแจเสียง FM จากนั้นระหว่างการดำเนินเสียงประสานได้ย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเมเจอร์ (Relative Minor) ไปยังกุญแจเสียง Dm (I -> vi) สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียง สังเกตห้องที่ 55 ใช้โน้ตตัว C♯ (โน้ตจรบนบันไดเสียง FM) สามารถพิจารณาเป็น V7/vi ได้ เพียงแต่เมื่อพิจารณาการดำเนินเสียงประสานและเคเดนซ์ (ห้องที่ 55-59) เห็นได้ว่า อยู่ภายใต้กุญแจเสียง Dm โดยได้ยินเคเดนซ์ PAC in Dm อย่างชัดเจน อีกทั้งคอร์ดก่อนหน้าโน้ตจรเป็นทรัยแอด E° (ห้องที่ 54) ซึ่งสามารถทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมระหว่างทั้งสองกุญแจเสียง นอกจากนี้สังเกตโน้ตในวงเล็บ (ห้องที่ 50) เป็นโน้ตนอกคอร์ดประเภทโน้ตเพเดิล (Pedal Tone)

2. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง (Closely Related Keys)

บทประพันธ์ดนตรีโทนัลส่วนใหญ่ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงได้เรียบเนียนเช่นกัน โดยการย้ายกุญแจเสียงใกล้เคียงเป็นกุญแจเสียงที่แตกต่างจากกุญแจเสียง

เดิมด้วยการเพิ่ม (+) หรือลด (-) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงจากเดิมไม่เกิน 1♯ หรือ 1♭ รวมถึงกุญแจเสียงร่วมชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์ของกุญแจเสียงใกล้เคียงนั้น (Figure 3) เช่น

	Increase	Decrease
1) CM (0♭/0♯)	GM / Em (1♯)	FM / Dm (1♭)
2) Cm (3♭)	Fm / A♭M (4♭)	Gm / B♭M (2♭)
3) DM (2♯)	AM / F♯m (3♯)	GM / Em (1♯)
4) Dm (1♭)	Gm / B♭M (2♭)	Am / CM (0♭)

Figure 3 Modulation to Closely Related Keys

1♯	G	Em	Dominant	B♭	Gm	2♭
0♭ / 0♯	**C**	**Am**	**Tonic**	**E♭**	**Cm**	3♭
1♭	F	Dm	Subdominant	A♭	Fm	4♭

3♯	A	F♯m	Dominant	C	Am	0♭
2♯	**D**	**Bm**	**Tonic**	**F**	**Dm**	1♭
1♯	G	Em	Subdominant	B♭	Gm	2♭

จาก Figure 3 แสดงให้เห็นว่า กรณีการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียงเป็นการย้ายไปยังไดอะทอนิกทรัยแอดที่สร้างขึ้นได้บนกุญแจเสียงเดิม (ไม่ใช้ทรัยแอดดิมินิชท์) หรืออีกนัยหนึ่งคือเป็นทรัยแอดที่อยู่บนกุญแจเสียงตัวมันเอง เพียงแต่กุญแจเสียงไมเนอร์เป็นไดอะทอนิกทรัยแอดที่สร้างบนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล (Natural Minor Scale) การย้ายศูนย์กลางเสียงใกล้เคียงที่พบได้ทั่วไปในบทประพันธ์ดนตรีโทนัลมักเป็นการย้ายจากทอนิกไปยังดอมินันต์ (I -> V) โดยเฉพาะอย่างยิ่งบนกุญแจเสียงเมเจอร์ ซึ่งมักพบคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง (Figure 4) เช่น ทรัยแอด Em ทำหน้าที่ทรัยแอดมีเดียนต์ (iii) บนกุญแจเสียง CM และทำหน้าที่ทรัยแอดซับมีเดียนต์ (vi) บนกุญแจเสียง GM เช่นกัน

Figure 4 Common Chords between the Tonic and Dominant Keys: Major Key

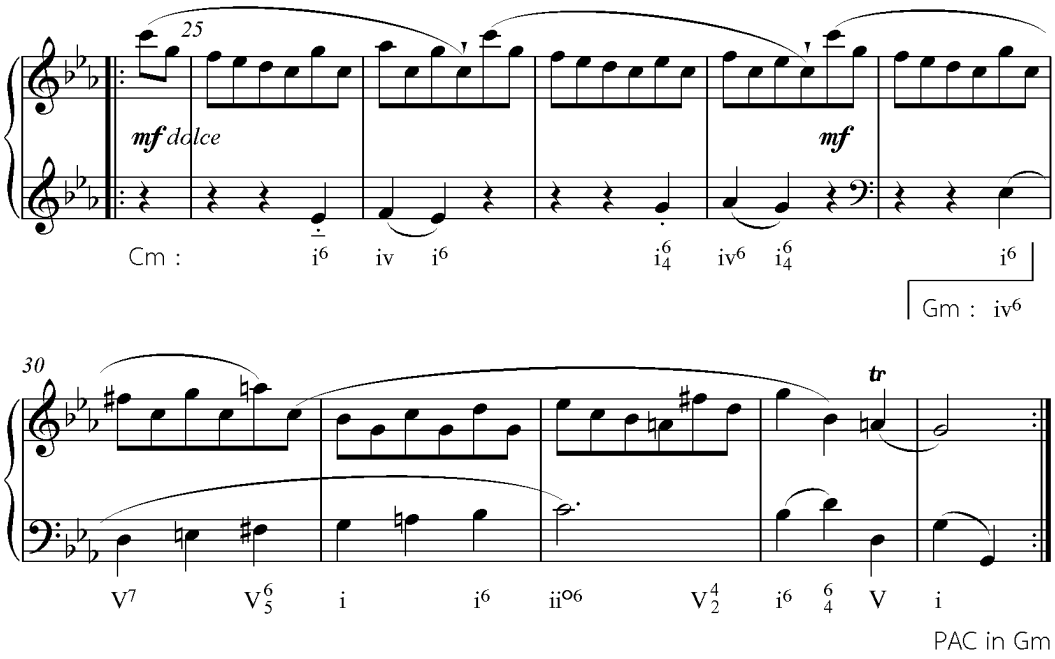
Triads	C	Dm	Em	F	G	Am	B°
CM (Tonic)	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
GM (Dominant)	IV	V	vi	vii°	I	ii	iii
Triads	C	D	Em	$F\sharp^{\circ}$	G	Am	Bm

Example 3 *Piano Sonata No. 35* in C Major, Hob. XVI:35, III: Franz Joseph Haydn

Example 3 บทเพลงบริเวณนี้ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบทอนิก-ดอมินันต์ (I -> V) โดยที่ย้ายจากกุญแจเสียง CM ไปยัง GM สังเกตทรัยแอดห้องที่ 11 มีบทบาทเป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง โดยทรัยแอด C ทำหน้าที่เป็นทรัยแอดทอนิก (I) บนกุญแจเสียง CM และทำหน้าที่ทรัยแอดซับดอมินันต์ (IV) บนกุญแจเสียง GM นอกจากนี้ การ

ย้ายศูนย์กลางเสียงเห็นได้ชัดเจนว่า ห้องที่ 11 มีโน้ตจรตัว F♯ เกิดขึ้น จึงทำให้คอร์ดก่อนหน้ารับบทบาทเป็นคอร์ดร่วม อีกทั้งทำให้เสียงประสานมีรูปแบบซีเควนซ์ด้วยการเคลื่อนที่ขนาน $\frac{6}{3}$ (Parallel Sixth Chords) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ลงของคอร์ด IV^6-iii^6-ii^6-i^6-vii^{o6}

Example 4 *Piano Sonata No. 3* in C Major, Hob. XVI:3, III: Franz Joseph Haydn



Example 4 บทเพลงบริเวณนี้อยู่ภายใต้กุญแจเสียงไมเนอร์ ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงจากกุญแจเสียง Cm ไปยัง Gm (i -> v) ซึ่งทรัยแอดห้องที่ 29 รับหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมของทั้งสองกุญแจเสียงระหว่างช่วงการดำเนินเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม สำหรับกุญแจเสียงไมเนอร์ การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียงจากทอนิกไปยังดอมินันต์ (i -> v) มีคอร์ดใช้ร่วมกันเพียง 2 คอร์ด (Figure 5) ซึ่งน้อยกว่าคอร์ดร่วมบนกุญแจเสียงเมเจอร์ อีกทั้งบทเพลงกุญแจเสียงไมเนอร์พบการย้ายไปยังกุญแจเสียงร่วม (i -> III) มากกว่า

พึงระวังความเข้าใจผิดสำหรับการย้ายศูนย์เสียงจากกุญแจเสียงไมเนอร์ไปยังกุญแจเสียงดอมินันต์ชนิดเมเจอร์ (i -> V) เช่น ย้ายกุญแจเสียงจาก Cm (3♭) ไปยัง GM (1♯) มิใช่การย้ายกุญแจเสียงแบบใกล้เคียง แม้ว่าทรัยแอด G สามารถสร้างบนบันไดเสียง Cm แบบฮาร์มอนิกได้ก็ตาม ซึ่งการย้ายลักษณะนี้เป็น “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล” และควรระลึกเสมอว่าการใช้คอร์ดร่วมบนกุญแจเสียงเมเจอร์มักพบการย้าย I -> V ส่วนกุญแจเสียงไมเนอร์พบการย้าย i -> III หรือ i -> v เป็นส่วนใหญ่

Figure 5 Common Chords between the Tonic and Dominant Keys: Minor Key

Cm	i	ii°	III	iv	V	VI	vii°
(Tonic Key)	Cm	D°	E♭	Fm	G	A♭	B°
Gm	Cm	D	E♭	F♯°	Gm	A°	B♭
(Dominant Key)	iv	V	VI	vii°	i	ii°	III

การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมและกุญแจเสียงใกล้เคียง เห็นได้ว่า การระบุว่าบริเวณใดมีการย้ายศูนย์กลางเสียงด้วยการใช้คอร์ดร่วม ให้มองหาคอร์ดแรกที่เสมือนว่าเป็นคอร์ดภายใต้กุญแจเสียงใหม่และพิจารณาว่าสามารถเป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ได้หรือไม่ (มักเป็นคอร์ดก่อนหน้าโน้ตจร) ซึ่งบริเวณนี้มีความเป็นได้ว่า คือ “จุดย้ายศูนย์กลางเสียง (Point of Modulation)” ที่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน อย่างไรก็ตาม ผลการวิเคราะห์อาจแตกต่างกันขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของแต่ละบุคคล[12] โดยเบื้องต้นให้พิจารณากุญแจเสียงที่มีอิทธิพลอยู่ ณ บริเวณนั้น จากนั้นมองหาโน้ตจรเพื่อวิเคราะห์ว่าเป็นโน้ตภายใต้กุญแจเสียงใหม่หรือไม่ สามารถทำหน้าที่ดอมินันต์ (Dominant Function) พร้อมทั้งเป็นโน้ตสมาชิกทรัยแอดหรือคอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์ทบเจ็ด (Mm7) ดิมินิชท์ทรัยแอด (vii°) หรือคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด (มักใช้ vii°7) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นโน้ตขั้นที่ 7̂ ของกุญแจเสียงใหม่ รวมถึงพิจารณาคอร์ดที่มีความสัมพันธ์และ/หรือกำลังทำหน้าที่ดอมินันต์-ทอนิก (V-I) ให้กับศูนย์กลางเสียงใหม่บริเวณท้ายประโยคเพลง สุดท้ายสังเกตคอร์ดที่เกิดก่อนโน้ตจรว่า สามารถเป็นคอร์ดร่วมได้หรือไม่ ซึ่งมักทำหน้าที่เป็นคอร์ดหลักนำดอมินันต์ (PD) ให้กับศูนย์กลางเสียงใหม่ นอกจากนี้ ควรระลึกไว้เสมอว่าคอร์ดร่วมสามารถมีได้มากกว่า 1 คอร์ด ดังนั้น อาจระบุการเชื่อมต่อคอร์ดเหล่านั้นในฐานะคอร์ดร่วมได้ทั้งหมด[13] (Example 3 and 4)

3. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล (Distantly Related Keys)

สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล มีความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ต่างกันโดยสิ้นเชิง หรือเรียกว่า “กุญแจเสียงต่าง (Foreign Keys)”[14] เมื่อเทียบกับการย้ายแบบ

[12] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 304.

[13] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, 476.

[14] Bruce Benward and Marilyn Saker, *Music in Theory and Practice*, 8th ed. (Boston: McGraw Hill, 2009), 317.

กุญแจเสียงร่วมและแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งกุญแจเสียงใหม่มีการเพิ่ม (+) หรือลด (-) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงมากกว่า 1♯ หรือ 1♭ จากกุญแจเสียงเดิม

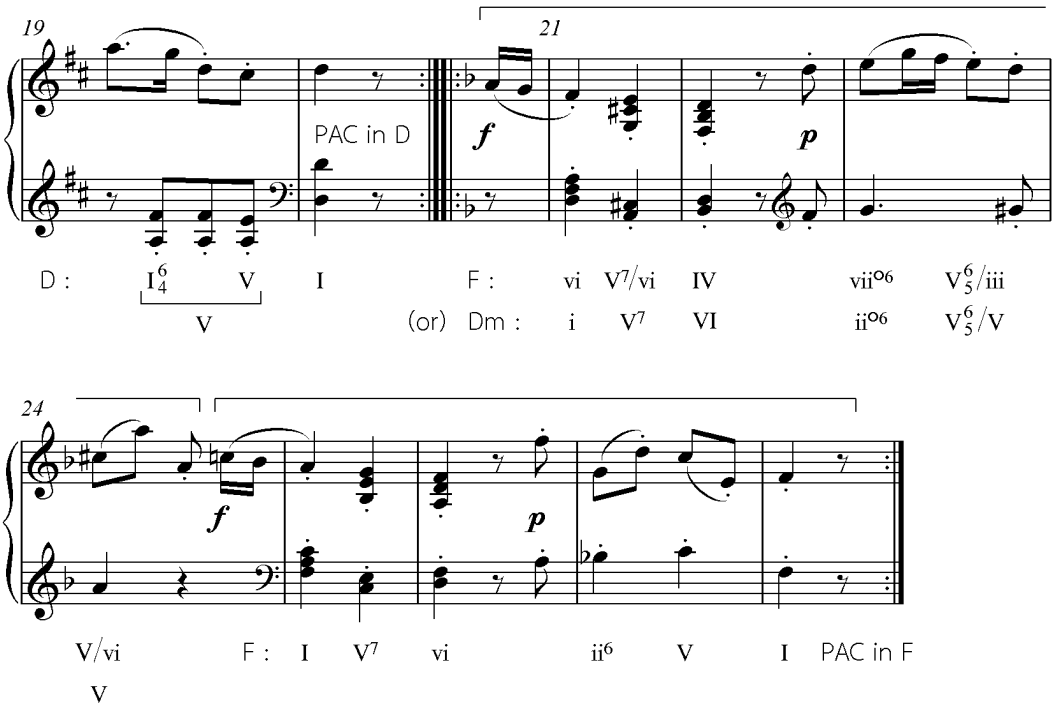
Example 5 *Piano Sonata No. 4* in E♭ Major, Op. 7, II: Ludwig van Beethoven

Example 5 พบการย้ายศูนย์กลางเสียง 2 ครั้ง โดยครั้งแรกห้องที่ 24 เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล จากกุญแจเสียง CM (0♭/0♯) ไปยังกุญแจเสียง A♭M (4♭) ส่วนห้องที่ 28 เป็นย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมจากกุญแจเสียง A♭M ไปยังกุญแจเสียง Fm (4♭) อีกทั้งมีการใช้คอร์ดร่วม

ระหว่างการย้ายกุญแจเสียง สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงครั้งที่ 2 เบื้องต้นพิจารณาก่อนว่าห้องที่ 29 อยู่บนกุญแจเสียง A♭M ส่งผลให้โน้ตตัว E♮ เป็นโน้ตจร ดังนั้น จึงเป็นได้ว่าโน้ตตัว E♮ เป็นโน้ตขั้นที่ 7̂ และเป็นโน้ตสมาชิกคอร์ดทำหน้าที่ดอมินันต์ (D) ให้กุญแจเสียงใหม่ ในที่นี้คือทรัยแอด C (V) ของกุญแจเสียง Fm จากนั้นพิจารณาทรัยแอดก่อนหน้าโน้ตจรนั้น สามารถทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองได้หรือไม่ จากเหตุดังกล่าวจึงอธิบายได้ว่าห้องที่ 28 เป็นการใช้คอร์ดร่วมกันระหว่างทั้งสองกุญแจเสียง นอกจากนี้ สังเกตว่าการย้ายศูนย์กลางเสียงทั้ง 2 ครั้ง ไม่มีการใช้หรือไม่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่

ส่วน Example 6 อาจสามารถวิเคราะห์ได้หลายกรณี โดยบทเพลงตามตัวอย่างเริ่มด้วยกุญแจเสียง DM ต่อมาบริเวณห้องที่ 21-24 อาจอธิบายได้ว่าย้ายไปยังกุญแจเสียง FM หรือ Dm (กุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่ง) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและการรับรู้ถึงเสียงที่ได้ยินของแต่ละบุคคลว่าโน้ตตัวใดกำลังทำหน้าที่โน้ตทอนิก จากนั้นบริเวณห้องที่ 25-28 ชัดเจนว่าศูนย์กลางเสียงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM

Example 6 *Piano Sonata No. 37* in D Major, Hob. XVI:37, III: Franz Joseph Haydn



อย่างไรก็ตาม หากพิจารณา Example 6 ว่ากุญแจเสียง DM (2♯) ได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM (1♭) ตั้งแต่ห้องที่ 21 ก็จะเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล แต่ถ้าวิเคราะห์ว่าห้องที่ 21 ได้ย้าย

เข้าสู่กุญแจเสียง Dm ก่อนย้ายไปยังกุญแจเสียง FM (ห้องที่ 25) ผลการพิจารณาก็จะต่างไป โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก DM ไปยัง Dm มิใช่การย้ายกุญแจเสียง เนื่องจากทั้งสองกุญแจเสียงใช้โน้ตทอนิกเดียวกัน จึงเป็นวิธีการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานด้วย “การเปลี่ยนโมดหรือการผสมโมด” หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า “การเปลี่ยนกลุ่มเสียง” จากนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก Dm ไปกุญแจเสียง FM เป็น “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม” นอกจากนี้ มีการระบุกุญแจเสียงใหม่ (กลางห้องที่ 20) แต่ไม่พบการใช้คอร์ดร่วม ดังนั้น หากพิจารณาว่าบทเพลงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM ก็จะเป็นวิธีการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบ “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบฉับพลัน (Direct Modulation หรือ Abrupt Modulation)”[15]

ตามจริงแล้ว หากพิจารณา Example 6 อีกมิติหนึ่ง จะพบความสัมพันธ์ระหว่างห้องที่ 21-24 และ 25-28 ด้านการเคลื่อนที่แนวทำนองและการดำเนินเสียงประสาน ซึ่งอธิบายได้ว่ามีความสัมพันธ์เชิงซีเควนซ์แนวทำนองและเสียงประสาน (Sequential Modulation)[16] ดังนั้น จึงสามารถสรุปผลการวิเคราะห์โดยรวมได้ว่า Example 6 เป็นการย้ายโน้ตทอนิกจากโน้ตตัว D ไปยังโน้ตตัว F ซึ่งเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบห่างไกลจากกุญแจเสียง DM ไปยัง FM (ห้องที่ 25) ผ่านการใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (กุญแจเสียง Dm ห้องที่ 21-24) จากนั้นใช้กุญแจเสียงร่วมระหว่างกุญแจเสียง Dm และ FM พร้อมด้วยวิธีการแบบซีเควนซ์ ทั้งนี้เพื่อให้การย้ายศูนย์กลางเสียงตลอดทั้งช่วงบริเวณนี้ดำเนินไปได้อย่างเรียบเนียน

4. การเปลี่ยนกลุ่มเสียงคู่ขนานระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ (Parallel Keys)

จากที่กล่าวตั้งแต่ต้นแล้วว่า การเปลี่ยนกุญแจเสียงระหว่างกุญแจเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ เช่น การเปลี่ยนจากกุญแจเสียง DM ไปยัง Dm หรือในทางกลับกันเปลี่ยนกุญแจเสียง Dm ไปยัง DM มิใช่การย้ายกุญแจเสียงตามคำนิยามของคำว่า Modulation แม้กุญแจเสียงทั้งสองใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันก็ตาม แต่เนื่องด้วยกุญแจเสียงทั้งสองมีโน้ตตัว D เป็นศูนย์กลางเสียงหรือกล่าวได้ว่าใช้โน้ตทอนิกเดียวกัน การเปลี่ยนกุญแจเสียงลักษณะนี้จึงเป็นเพียงการเปลี่ยนโมดหรือการผสมโมด ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานเท่านั้น ดังนั้น พึงสร้างความเข้าใจใหม่และระลึกไว้เสมอ คำว่า Modulation มิได้หมายถึง การย้ายหรือการเปลี่ยนกุญแจเสียง แต่ความจริงแล้วหมายถึง การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงหรือการย้ายโน้ตทอนิก

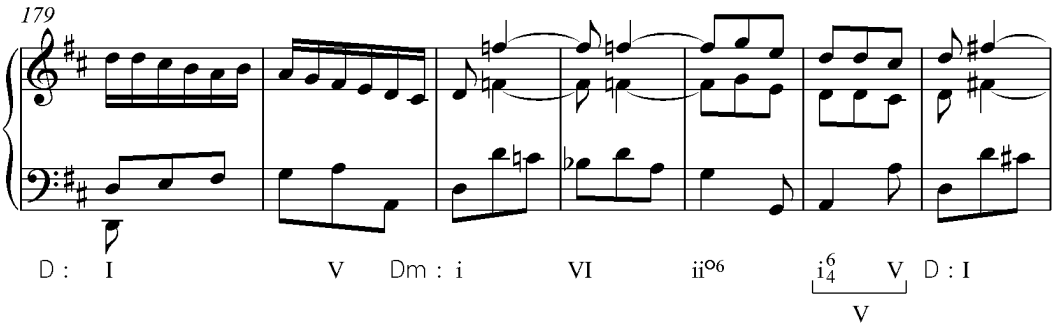
สำหรับ Example 7 เป็นการใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (ชั่วคราว) ด้วยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากเมเจอร์ (DM) ไปยังไมเนอร์ (Dm) จากนั้นเปลี่ยนกลับมายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ (DM) อีกครั้ง โดยไม่มีการเปลี่ยนหรือระบุกุญแจเสียงใหม่ นอกจากนี้ สังเกตวิธีการดำเนินเสียงประสานระหว่างการเปลี่ยนกลุ่มเสียงห้องที่ 180-181 และ 184-185 ใช้ทรัยแอดดอมินันต์ชนิดเมเจอร์ (V) ซึ่งเป็นทรัยแอดที่สามารถสร้างขึ้นได้ทั้งบนบันไดเสียง

[15] Miguel A. Roig-Francoli, 487.

[16] Robert Gauldin, 727.

เมเจอร์และไมเนอร์แบบฮาร์มอนิก (Harmonic Minor Scale) เพื่อนำเข้าสู่ทรัยแอดทอนิกของกลุ่มเสียงคู่ขนาน (V-i และ V-I ตามลำดับ) โดยที่โน้ตทอนิกยังคงเป็นโน้ตตัว D เช่นเดิม

Example 7 *Sonata* in D Major, K. 96: Domenico Scarlatti

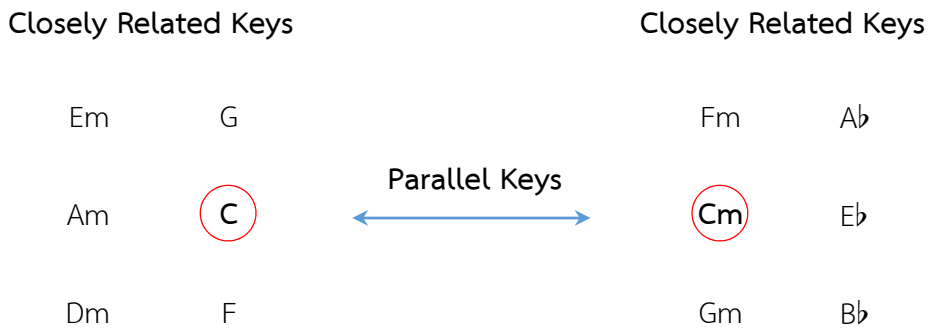


Example 8 'Vogel als Prophet,' *Waldszenen*, Op. 82: Robert Schumann

ส่วน Example 8 เป็นการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานด้วยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ พร้อมทั้งใช้วิธีการระบุกุญแจเสียงใหม่ แต่ยังคงมีโน้ตตัว G เป็น

ศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิก การเปลี่ยนกลุ่มเสียงบริเวณนี้เป็นการเปลี่ยนทรัยแอดทอนิกชนิดไมเนอร์ (i) ไปเป็นเมเจอร์ (I) ทันที (ห้องที่ 18) โดยไม่ใช้คอร์ดหลักดอมินันต์ (V(7) หรือ vii°(7)) นำหน้า แม้ว่ากุญแจเสียงคู่ขนานจะไม่ใช่การย้ายศูนย์กลางเสียง แต่วิธีการนี้สามารถใช้เป็นตัวช่วยสำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกลได้เป็นอย่างดี เมื่อต้องการให้การดำเนินเสียงประสานเป็นไปอย่างราบรื่น Figure 6 ใช้โน้ตทอนิกตัว C ระหว่างกุญแจเสียงคู่ขนาน (กลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์) ส่วนกุญแจเสียงล้อมรอบเป็นกุญแจเสียงใกล้เคียง ลองพิจารณาการย้ายศูนย์กลางเสียงจาก Em (1♯) ไปยัง B♭ (2♭) เห็นได้ว่า หากผ่านกุญแจเสียงคู่ขนานการย้ายศูนย์กลางเสียงก็จะเป็นไปได้อย่างราบรื่น (ลองย้อนกลับไปพิจารณา Example 6 อีกครั้ง)

Figure 6 Modulation Using the Parallel Keys



สำหรับการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนานหรือการเปลี่ยนกลุ่มเสียงระหว่างเมเจอร์-ไมเนอร์ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดก็ตามอาจใช้วิธีการเปลี่ยนหรือระบุกุญแจเสียงใหม่หรือไม่ก็ได้ เพียงแต่มีข้อสังเกต คือ หากเป็นการเปลี่ยนช่วงบริเวณสั้น ๆ มักไม่นิยมระบุกุญแจเสียงใหม่ ในทางตรงกันข้าม หากเป็นการเปลี่ยนที่มีระยะความยาวพอสมควรก็มักระบุกุญแจเสียงใหม่ เพื่อเป็นหลีกเลี่ยงการใช้โน้ตจรที่เกิดภายในบทเพลงมากเกินไป

สรุปผล (Conclusion)

“การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือย้ายโน้ตทอนิก” มีเพียง 3 แบบ คือ 1) แบบกุญแจเสียงร่วม 2) แบบกุญแจเสียงใกล้เคียง และ 3) แบบกุญแจเสียงห่างไกล ส่วนการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนาน ไม่นับว่าเป็นการย้ายกุญแจเสียงภายใต้คำนิยามของ “Modulation” เนื่องจากความหมายที่แท้จริงคือ การย้ายโน้ตทอนิกจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง มิใช่หมายถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (ไม่ว่าจะระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง

ใหม่หรือไม่ก็ตาม) หรือการใช้โน้ตจร ซึ่งกุญแจเสียงคู่ขนานยังคงใช้โน้ตทอนิกตัวเดิม เช่นเดียวกับกุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิกที่เป็นการเปลี่ยนตัวสะกดแต่ยังคงระดับเสียงเดิม เช่น โน้ตตัว C♯ กับ D♭

ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM (หรือ G♯m) กับ C♭M (หรือ A♭m) เห็นได้ว่า โน้ตทอนิกสะกดต่างกัน (แต่ระดับเสียงเดียวกัน) และใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก” ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังคงใช้กลุ่มเสียงเดิม บนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม เพียงแต่สะกดด้วยโน้ตภายในกลุ่มเสียงต่างกัน สำหรับคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นขณะกำลังย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียง ซึ่งเป็นทรัยแอดเดียวกันที่สร้างขึ้นได้ทั้งบนกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ แต่มีบทบาทหน้าที่เฉพาะบนกุญแจเสียงตัวเองต่างกัน มีเรียกชื่อเฉพาะว่า “คอร์ดร่วมไดอะทอนิก (Diatonic Pivot Chord)”[17] นอกจากนี้ การย้ายศูนย์กลางเสียงสามารถย้ายไปได้เฉพาะทรัยแอดชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์เท่านั้น ส่วนทรัยแอดชนิดดิมินิชท์และออกเมนเทดไม่สามารถรองรับการย้ายศูนย์กลางเสียงได้ เนื่องจากไม่มีกุญแจเสียงให้กับทรัยแอดทั้งสองชนิด เช่นเดียวกับไม่มีคอร์ดระดับสองสำหรับทรัยแอดทั้งสองชนิด (ดิมินิชท์และออกเมนเทดทรัยแอด)

การพิจารณาว่าบทประพันธ์เพลงมีการย้ายกุญแจเสียงหรือไม่ บางกรณีจำเป็นต้องใช้การฟังบทเพลงนั้น ๆ ประกอบการตัดสินใจ เนื่องจากบางคนอาจได้ยินศูนย์กลางเสียงใหม่อยู่นานพอที่จะกล่าวได้ว่ามีการย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียง แต่บางคนก็อาจไม่รู้สึกเช่นนั้น จึงพิจารณาว่าเป็นเพียงการย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียงชั่วคราว รวมถึงการระบุจุดย้ายศูนย์กลางเสียง และจำนวนคอร์ดร่วม ซึ่งผลการวิเคราะห์ที่แตกต่างกันมิใช่สาระสำคัญและ/หรืออาจไม่มีคำตอบใดผิดหรือถูก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจหรือการตีความของแต่ละบุคคลบนเหตุผลอันเหมาะสม บทประพันธ์เพลงจำนวนมากไม่เปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง แม้จะมีการย้ายศูนย์กลางเสียงเกิดขึ้น อย่างไรก็ตาม สามารถพบการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงระหว่างประโยคเพลง ตอนเพลง และ/หรือท่อนเพลง ได้เช่นกัน ส่วนกระบวนเพลงที่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่นั้นเป็นเพียงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Change of Key) เพื่อเป็นการกำหนดศูนย์กลางเสียงให้ใหม่ มิใช่การย้ายศูนย์กลางเสียงภายใต้ความหมายของ Modulation

ดังนั้น การใช้ศัพท์เฉพาะว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ส่งผลให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนและสับสนกระทั่งเกิดความเข้าใจที่ผิด ๆ อีกทั้งไม่สอดคล้องกับความหมายที่แท้จริงของคำว่า “Modulation” ซึ่งควรหมายถึง “การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงหรือการย้ายศูนย์กลางเสียง” หรือที่เข้าใจกันว่า “การย้ายโน้ตทอนิก” ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกใหม่

[17] Miguel A. Roig-Francoli, 475.

Bibliography

Benward, Bruce, and Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice.* 8th ed. Boston: McGraw-Hill, 2009.

Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. 6th ed. Belmont, CA: Wadsworth Group, 2004.

Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

Clendinning, Jane P., and Elizabeth W. Marvin. *Theory and Analysis*. 4th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2020.

Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

Kostka, Stefan, Dorothy Payne, and Byron Almén. *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2018.

Nakagawa, Eri. "Rachmaninoff's Preludes as a Cyclic Work." *Rangsit Music Journal* 19, 1 (2024): R0811 (11 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0811.

Office of the Royal Society. *Dictionary of Music*. Bangkok: Sri Muang Press, 2018. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: KateCarat Press, 2021. (in Thai)

Roig-Francoli, Miguel A. *Harmony in Context*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2020.

Tanasansopin, Khaekhai. "Western Musical System." *Music and Performing Arts Journal* 6, 1 (2020): 122-133. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. *Diatonic Tonal Harmony*. Pathum Thani: Anantanak, 2021. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. "*Fantasie* for Wind Quintet and Piano." *Rangsit Music Journal* 19, 2 (2024): R0808 (13 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0808. (in Thai)

Turek, Ralph. *Analytical Anthology of Music*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 1992.